

Der Bildkosmos des Zofinger Chorgestühls

Autor(en): **Plaar, Klaus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Heimatkunde Wiggertal**

Band (Jahr): **71 (2014)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-718818>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Auf dem kunstvoll gestalteten Chorgestühl der Zofinger Stadtkirche findet sich ein ganzer theologischer Bildkosmos.

Der Bildkosmos des Zofinger Chorgestühls

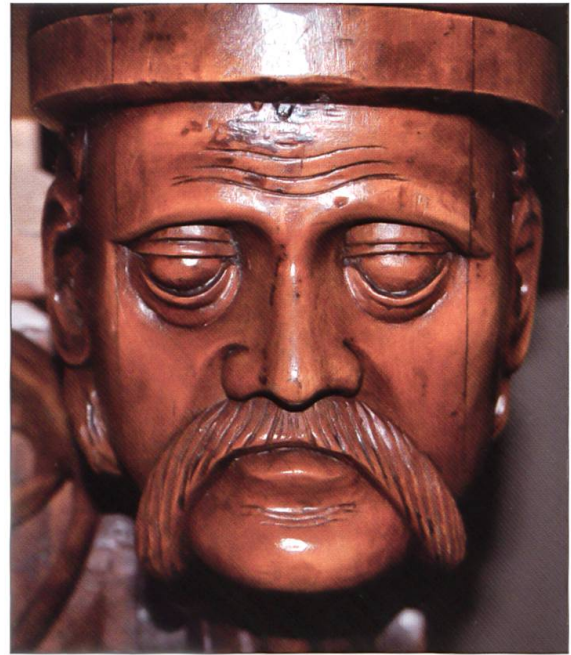
Klaus Plaar

In kunsthistorischer und kulturgeschichtlicher Hinsicht ist das Chorgestühl in der Stadtkirche Zofingen zweifellos ein Juwel und als zeitgeschichtlicher Zeuge unbedingt schützenswert. Es ist auch schon von berufener Seite darüber geschrieben worden.¹ Dabei wurden die einzelnen Elemente gut beschrieben, die Inschriften richtig entziffert und Deutungen geboten, denen im Grossen und Ganzen zugestimmt werden kann. Doch das Wesentliche an diesem Bildkosmos des Zofinger Chorgestühls ist die Theologie, die er visualisiert. Es geht um die im Mittelalter geglaubte «Schuld und Verworfenheit der Juden», wie sie aus dem Neuen Testament geschöpft und bildnerisch allegorisiert wird. Dieses Thema kristallisiert sich insbesondere in der Judas-Ikonographie, die auch im Chorstuhl Zofingen auszumachen ist und bisher nicht besprochen wurde, obwohl dieses Kunstwerk heuer sein 500-Jahr-Jubiläum feiert.

Das Chorgestühl der Stadtkirche Zofingen dürfte um 1514 entstanden sein und wurde im Jahr 1979 durch Adolf Beeler (Ruswil LU) restauriert.² Der Berner Kunsthistoriker, Architekt, Museumsdirektor und Schriftsteller Michael Stettler (1913–2003) geht davon aus, dass es um 1518 zur Zeit des Neubaus der Kirche aufgestellt wurde.³ Grundsätzlich gehört das Gestühl somit zur vorreformatorischen Zeit, ist somit ein

katholisches Relikt, das den «Bildersturm» überlebt hat.⁴ Getreu dem mosaischen Abbildungsverbot⁵ verbannte die Reformation bekanntlich jegliche Ikonographie aus ihren Kirchen. Nicht so das Zofinger Chorgestühl, wo sich neben reicher spätgotischer Ornamentik auch das Memento mori auf der Stirnseite und nicht weniger als sieben holzgeschnitzte Köpfe finden, zum Teil als Miserikordien.⁶ Dabei handelt es sich um kleine Stützbretter im kirchlichen Chorgestühl, die hochklappten, wenn ihr Benutzer aufstand. Als Stütze für lange Stehzeiten waren an der Unterseite der Sitze die Miserikordien angebracht. Unterhalb der Miserikordien, auf der Frontseite der Stühle sind meist Verzierungen in Form von Schnitzereien zu finden, etwa Allegorien der Todsünden. Genau dies ist beim Zofinger Chorgestühl der Fall. Doch zunächst wüssten wir gerne, wen diese sieben Köpfe darstellen. Sind es Evangelisten, Apostel, Heilige oder Fürsten? Dieses Rätsel ist nicht gelöst und wird auch bei Stettler nicht behandelt – ein theologisch-kunsthistorisches Desiderat also auch weiterhin. Über die verwendeten Hölzer finden sich kaum profunde Aussagen.

Die Seiten des Chorstuhls enthalten Türen mit kunstvollen Metallbeschlägen; die linke Türe (von vorne gesehen) trägt oben die Inschrift «Dieser Stand ist», doch fehlt die Fortsetzung auf der rechten Türe, wo das obere Brett er-



Die beiden Konsolköpfe auf gotischen Rundsäulen vorne links und rechts am Chorstuhl.

setzt worden ist. Es gibt Vermutungen, der Chorstuhl sei Teil eines grösseren Gestühls gewesen, weil es im 16. Jahrhundert wahrscheinlich mehr als drei geistliche Würdenträger in Zofingen gegeben habe.⁷ Dagegen sprechen folgende Argumente:

- Auf beiden Seiten gehen die Türen, durch die man das Chorgestühl betreten kann, nach aussen auf. Es ist also undenkbar, dass links oder rechts unmittelbar anschliessend eine Fortsetzung des Chorstuhls gewesen wäre.
- Beide Seiten des Chorstuhls enthalten (oben, neben dem Baldachin) kunstvoll geschnitzte und gedrechselte gotische Fenster. Hätte es links oder rechts unmittelbar anschliessend eine Fortsetzung des Chorgestühls gegeben, wären dort einfache Bretter, niemals solche kunstvollen Schnitzereien.

Daraus kann nur geschlossen werden, dass der Zofinger Chorstuhl von Be-

ginn an ein freistehendes Gebilde war. Wir werden noch sehen, dass er auch einen in sich geschlossenen theologischen Bildkosmos darstellt. Denkbar wäre vielleicht, dass es mehrere solcher Chorstühle gab, die mit grösseren Abständen nebeneinanderstanden. Viel wahrscheinlicher ist hingegen die Annahme, dass sie sich gegenüberstanden.

Der Chor war der erhöhte Altarraum, wo der Priester die Messe zelebrierte und an dessen Spitze der Altar mit dem Allerheiligsten und der Monstranz standen; davor waren üblicherweise links und rechts die Chorstühle für die geistlichen (manchmal auch königlichen) Würdenträger platziert. Es ist aber auch denkbar, dass der Zofinger Chorstuhl mit seinen drei Sitzen ein Einzelstück ist und für den Probst, Kustos und Scholastikus gedacht war.⁸ Warum und auf welche Weise sich das Zofinger Chorgestühl erhalten hat, ist unbekannt.⁹



Unter den inneren Armlehnen: Wir wissen leider auch hier nicht, wer gemeint ist.

Das Spruchband am Baldachin

Sehen wir uns zunächst die Umschrift in der oberen Umrandung (Gesims) des Baldachins an. Die Inschrift lautet: [Pilatus:] *«Ir Juden nemend war und luog ich bit üch habend an disr Straf gnuog – Pilati – [Juden:] Es ist andrs nutz wir wend in nehmen an das Krutz.»* Ins heutige Deutsch übersetzt könnte man die Worte des römischen Präfekten Pontius Pilatus¹⁰ etwa so schreiben: «Ihr Juden, nehmt wahr und schaut, ich bitte euch, habt an dieser Strafe genug.» Da erhebt sich natürlich sofort die neugierige Frage, welche Strafe Pilatus damit meint, denn Jesus ist ja noch nicht verurteilt.¹¹ Es handelt sich um die Verspottung Jesu durch römische Soldaten mit der Dornenkrone und dem Purpurmantel anlässlich des Verhörs durch Pilatus.¹² Die Juden aber sagen auf dem Spruchband, in heutigem Deutsch ausgedrückt: «Es ist anders nützlich, wir wollen ihn ans Kreuz nehmen.»¹³ Dieses Baldachin-

Spruchband thront sozusagen schon von der Anordnung her als Titel über der ganzen bildnerisch-theologischen Komposition. Es folgt in seiner Aussage korrekt der evangelischen Überlieferung des Verhörs Jesu durch Pilatus und geht somit von der Unschuld des Römers Pilatus und der (Kollektiv-) Schuld der Juden aus. Heute wissen wir zwar, dass Pilatus wenig judenfreundlich war und nichts mehr fürchtete, als dem Kaiser in Rom¹⁴ Unruhen in Judäa melden zu müssen. Dass Pilatus ein ziemlich blutrünstiger Despot gewesen sein muss, weiss die Wissenschaft heute aus der zeitgenössischen Parallel-literatur ausserhalb der Bibel.¹⁵ Auf das Konto des Pilatus gehen demnach zwei Massaker im Tempel zu Jerusalem, eine Tempelschändung, eine Plünderung des Tempelschatzes und ein Massaker an den Samaritanern. Das sind die Argumente der historisch-kritischen Forschung, die gegen die Glaubwürdigkeit der evangelischen Schilderung des Pila-



Der Baldachin als geistlicher Himmel über den gekrönten Häuptionern des Klerus.

tus-Verhörs geltend gemacht werden.¹⁶ Als das Zofinger Chorgestühl geschaffen wurde, konnte man solche Dinge allerdings noch gar nicht wissen. Das aber macht die Sache erst richtig interessant, denn auf diese Weise haben wir im Chorgestühl ein exaktes historisches Zeugnis und Abbild des christlichen Glaubens im Mittelalter.

Der Baldachin

In der Sprache der Kunsthistoriker heisst es zum Baldachin des Zofinger Chorgestühls: «Die drei Sitze sind in einem Gehäuse untergebracht, das nach vorne mit einer vollen Brüstung, seitlich mit Türen abgeschränkt ist; die Rückwand endet in einer betthimmelartig vorgezogenen Dachbekrönung.»¹⁷ Ein

solcher geistlicher Himmel schwebte also über den ehrwürdigen Häuptionern der Kleriker als Repräsentanten des Geistes, die im Gestühl Platz nahmen: über ihnen der geistliche Himmel, unter ihnen die Miserikordien, vor ihnen die Allegorie des Todes und der Todsünde absoluter Verworfenheit. Erscheinen schon im Spruchband dieses «Himmels» die Juden quasi als «Gottesmörder» mit Kollektivschuld, so geht es in der Allegorese des Baldachins nicht anders zu – jetzt aber in bildlicher Symbolik.

«Zwischen den blinden Eselsrücken der Rücklehnen ziehen sich Weinranken hoch, die sich an der vorgewölbten Innenseite des Daches ausbreiten und es zu einer traubenbehangenen Reblaubemachen, in deren Gezweig sich Vögel in Kampfstellung um eine Eule grup-



Die Raben gelten als Todesvögel, während die Eule Christus symbolisiert.

pieren. Der Darstellung liegt das Bild von der Eule zugrunde, die eines Tages unter den übrigen Vögeln erschien, von diesen aber nicht als ihresgleichen aufgenommen, sondern verfolgt und ins Dunkel zurückgejagt wurde», heisst es bei Stettler.¹⁸ Diese Beschreibung ist an sich richtig, offenbart aber noch nicht den vollen theologischen Gehalt. Es sei zunächst angemerkt, dass die wunderschöne florale Ornamentik den «Garten Eden», die Schöpfung an sich symbolisiert. Die Schöpfung ist Gottes Werk, in dem sich nun ziemlich aggressive und hackende Raben¹⁹ tummeln, die seit der Christianisierung in Europa als Todesvögel gelten. Es steht deshalb ausser Frage, dass die aufgeregt wütenden «Todesvögel», die sich in unserem Baldachin in Gottes herrli-

cher Schöpfung kämpferisch gebaren, das Volk Israel repräsentieren, also «die Juden» in ihrer Gesamtheit, von denen schon das Spruchband handelt. Stettler hat richtig darauf hingewiesen, dass sich dieser Zusammenhang schon aus der Umschrift im Gesims ergibt.²⁰ Andererseits ist die Eule (Kauz) hier ein Christussymbol und steht im Zentrum des Geschehens. Die höchst kunstvoll gestaltete Szenerie ist unbestritten von eindrucklicher Dramatik.

Stettler weist völlig zu Recht darauf hin, dass die Eule als Christussymbol aus dem «Physiologus» stammt.²¹ Dass die Eule als antikes Symbol für Weisheit auf Christus bezogen wurde, ist an sich wenig erstaunlich, mussten doch die Mythologie und Philosophie durch den Glauben ersetzt werden. Das Zofinger

Chorgestühl ist deshalb auch nicht das einzige, das eine Eule als Christussymbol zeigt, sondern beispielsweise auch das Chorgestühl des Ulmer Münsters.²²

Das Memento mori²³ an der Vorderwand

Bei Stettler heisst es dazu: «Eine weitere Flachschnitzerei ist an der Vorderwand angebracht. Um einen von Würmern benagten stehenden Leichnam flattert in gedärmartiger Verschlingung ein Spruchband. Der Text in Minuskeln weist starke Verkürzungen auf, er lautet ausgeschrieben: «o moensch nim war din leben ist vf erd nut daz betracht mit flis du bist der wurmer spis.» Die Transkription in heutiges Deutsch könnte etwa so lauten: «Oh Mensch, nimm wahr, dein Leben ist auf Erden nichts. Das betrachte mit Fleiss, denn du bist der Würmer Speis'.» Im Übrigen ist, so fährt Stettler fort, «die Vorderwand mit blinden Kielbögen unter Masswerk aufgeteilt, flankiert von gotischen Rundsäulen unter grimmigen männlichen Konsolköpfen».²⁴ Das Memento mori²⁵ («Gedenke des Todes») bewegt sich auf diese Weise weg von der Theologie und erhebt sich auf die Ebene der Anthropologie. Deshalb ist sie ohne Weiteres nachvollziehbar: Die Vergänglichkeit und die Nichtigkeit (Vanitas) betreffen alle Menschen gleichermaßen, weshalb es unbedingt geboten ist, ein christliches Leben zu führen. Doch

wo ist der theologische Zusammenhang mit dem Text und der Symbolik des Baldachins, wo es um die – aus christlicher Sicht – «Verworfenheit der Juden» als mahnendes Beispiel geht? Was hat diese Allegorie mit «den Juden» zu tun, die doch den Ausgangspunkt und das Hauptthema des Chorgestühls bilden?

Auffallend an dem stehenden Leichnam ist sein aufgeplatzter Bauch (die Fetzen hängen noch herunter). Bei genauem Hinsehen entdeckt der Betrachter darin sogar den Teufel (roter Pfeil). Was könnte es sein? Um das zu verstehen, müssen wir wieder das Neue Testament aufschlagen und bis zum letzten Abendmahl (Seder) zurückgehen. Fuhr da nicht Satan in Judas hinein, als Jesus ihm den Bissen reichte?

«Der ist es, dem ich den Bissen eintauchen und geben werde. Darauf taucht er den Bissen ein, nimmt ihn und gibt ihn dem Judas, dem Sohn des Simon Iskarioth. Und nach dem Bissen, da fuhr der Satan in ihn...» (Jh.13,26-27).

«Es fuhr aber der Satan in Judas, der Iskarioth heisst und der aus der Zahl der Zwölf war.» (Lk. 22,3)²⁶

Ist nicht Judas der «Verräter»²⁷ die Personifikation absoluter Verworfenheit in der christlichen Tradition? Trägt nicht er als «Verräter» die Hauptschuld an Jesu Tod? Der verteufelte Judas ist – eingestanden oder nicht – integraler Bestandteil der mittelalterlichen Theologie.

Beim letzten Abendmahl reicht Jesus dem Judäer Judas den Bissen: Satan



Das Memento mori auf der Vorderseite des Zofinger Chorgestühls.

fährt in Gestalt eines Raben in Judas ein, der auf dem Tisch liegt (Speyerer Evangelistar²⁸ von 1197, «Abendmahl», Badische Landesbibliothek, Karlsruhe).²⁹

Als logische Konsequenz ergibt sich aus solchen Visualisierungen theologischer Inhalte folgender Schluss: Wenn Satan so bildlich in Judas hineingefahren ist, dann muss er auch irgendwie wieder hinaus. Gemäss Matthäus-Evangelium soll Judas Reue gezeigt und sich dann erhängt haben:

«Als nun Judas, der ihn ausgeliefert hatte, sah, dass er verurteilt war, reute es ihn, und er brachte die dreissig Silberstücke den Hohen Priestern und Ältesten zurück und sagte: Ich habe gesündigt, unschuldiges Blut habe ich ausgeliefert. Sie aber sagten: Was geht das uns an? Sieh du zu! Da warf er die Silberstücke in den Tempel, machte sich davon, ging und erhängte sich» (Mt. 27,3-5).³⁰

Gemäss Apostelgeschichte stirbt Judas durch Sturz, Zerbersten und anschliessendes Heraustreten der Eingeweide:

«Und in diesen Tagen stand Petrus im Kreis der Brüder auf – es waren etwa hundertzwanzig Personen versammelt – und sprach: Brüder! Das Schriftwort musste in Erfüllung gehen, das der heilige Geist einst durch den Mund Davids gesagt hat über Judas, der zum Anführer derer geworden ist, die Jesus verhafteten, da er ja zu uns gehörte und am gleichen Dienst teilhatte. Dieser kaufte von dem Lohn für seine Untat ein Grundstück;

dort stürzte er, riss sich den Leib auf, und alle seine Eingeweide quollen heraus» (Apg. 1,15-19).

Halten wir also als Erinnerungskette die Stichworte fest:

- Satan fährt beim Abendmahl mit dem Bissen durch den Mund in Judas hinein.
- Damit befindet sich Satan im Bauch des Judas.
- Selbstmord durch Erhängen.
- Aufplatzen des Bauches und Heraustreten der Eingeweide des Satans.

Das sind die neutestamentlichen Grundlagen, die in der Judas-Ikonographie visualisiert wurden und deshalb wirkungsgeschichtlich von grosser Bedeutung sind. Aber auch in Skulpturen und Reliefs an gotischen Kathedralen, Domen und Münstern des Mittelalters wird der «verfluchte Selbstmörder» Judas thematisiert, wie beispielsweise im Tympanon über dem Westportal des Freiburger Münsters (Breisgau) im 13./14. Jahrhundert, das hier als exemplarisches Beispiel dienen kann. Die gesamte Szene zeigt das Jüngste Gericht. Gut zu erkennen ist Judas mit aufgeplatzttem Bauch und heraustretendem Gedärm. Mit der linken Hand hält er den Strick (die Schlinge) um seinen Hals, zwei Teufel nehmen die aus Judas herausgetretene Seele als satanische Ausgeburt (kleine Figur über Judas' Kopf) in Empfang, um sie dem Höllenschlund einzuverleiben; aus seiner rechten Hand purzeln die «30 Silberlinge» (der «Verräterlohn») zu



Beim letzten Abendmahl reicht Jesus dem Judäer Judas den Bissen: Satan fährt in Gestalt eines Raben in Judas ein, der auf dem Tisch liegt (Speyerer Evangelistar von 1197, «Abendmahl», Badische Landesbibliothek, Karlsruhe).

Boden. Die Semiotik dieser Szene stellt also einen direkten Zusammenhang zwischen dem Suizid Judas' (Strick) und der angeblich «jüdischen Geldgier» (30 Silberlinge) her. Auf diese Weise macht die Judas-Ikonographie deutlich, dass der Christenheit der Glaube an das Gute allein nicht genügt, sondern dass sie sich in der Gestalt des Judas einen absolut bösen Widerpart schuf.

So können wir zusammenfassend sagen: Nur wenn man die biblischen Quellen konsultiert – in diesem Falle die Evangelien und die Apostelgeschichte – und das Parallelmaterial der Judas-Ikonographie heranzieht, kann man erkennen, was das Memento mori auf dem Zofinger Chorgestühl darstellt, nämlich den modernden Judas mit dem Teufel im Bauch! Die Fetzen hängen herunter, der Strick umschlingt seinen Hals und mit dem linken Zeigefinger deutet der

«verfluchte Selbstmörder» selbst auf die Schlinge. So wie ihm wird es allen Ungläubigen gehen, das ist die Botschaft. Auf diese Weise wird der Bildkosmos als Ganzes komplett; damit kehrt nun auch die Theologie in dieses Memento mori zurück. Zugleich ist damit auch der Zusammenhang mit dem Text des Gesimses und der Symbolik des Baldachins hergestellt, wo es um die nach christlicher Auffassung grundsätzliche «Schuld und Verworfenheit der Juden» geht: Das Chorgestühl ist ein Gesamtkunstwerk, dessen Teile untrennbar in theologischem Zusammenhang stehen; es erzählt die christliche Überlieferung der Passion Jesu und versammelt alle Bösewichte, die nach christlicher Auffassung schuld am Tode Jesu sind. Da darf Judas als Personifikation des Bösen par excellence natürlich nicht fehlen. Auf diese Weise offenbart die Semiotik

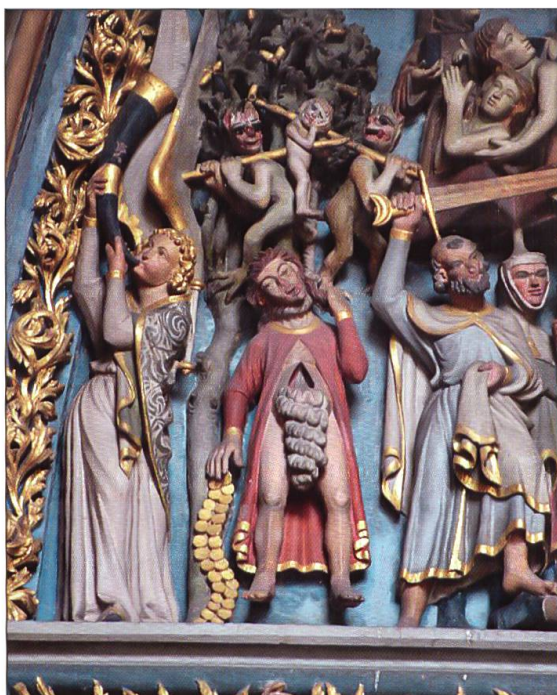
der Judas-Ikonographie, dass die absolute «Verworfenheit der Juden» genauso integraler Bestandteil der mittelalterlichen Theologie (und damit der bildenden Kunst und des Volksglaubens) war wie die Verherrlichung Jesu.

So haben wir im Zofinger Chorgestühl Gottes herrliche Schöpfung vor uns, in der sich «die Juden» als schwarze Todesvögel tummeln, die einen aus ihrer Mitte, nämlich Jesus (die Eule), nicht anerkennen und verstossen. Dass die Römer unschuldig, «die Juden» aber kollektiv schuldig seien, geht aus dem Spruchband im Gesims hervor und steht so in den Evangelien. Der Hauptschuldige, nämlich «Judas der Verräter», modert mit dem Teufel im Bauch und von Würmern angefressen vor sich hin. Zugleich wird der theologische Gehalt durch das gewundene Spruchband um den Leichnam herum auf die Ebene der Anthropologie erhoben als Mahnung an alle Menschen, die nicht an Christus glauben.

Fussnoten:

- 1 Vgl.: Michael Stettler, «Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau», hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bd. I, Die Bezirke Aarau, Kulm, Zofingen. Basel 1948, S. 358–360.
- 2 So heisst es auf einem anonymen A4-Blatt, das der Zofinger Museumskonservator und Stadtführer Urs Siegrist freundlicherweise zur Verfügung stellte.
- 3 Stettler, Kunstdenkmäler, S. 358.
- 4 Zofingen wurde 1528 unter Sebastian Hofmeister (1476–1533) reformiert.
- 5 Vgl.: 2. Mos. 33,52; 3. Mos. 26,1; 5. Mos. 5,8.
- 6 Wörtlich übersetzt heisst Miséricorde «Barmherzigkeit», «Erbarmen» oder auch «Gnade».
- 7 Das Zofinger Kapitel umfasste 1524 elf Chorherren und den Probst; siehe Christian Hesse, «St. Mauritius in Zofingen», Aarau, Frankfurt a.M., Salzburg 1992, S. 33.
- 8 Vgl.: Ch. Hesse, St. Mauritius, S. 38.
- 9 Möglicherweise wurde es der Stadt Zofingen überlassen, vgl.: Bruno Meier, «Die Reformation und ihre Folgen», in: «Veröffentlichungen zur Zofinger Geschichte» (VZG) Bd. 4, Zofingen vom Mittelalter bis 1798, Baden 2004, S. 142.
- 10 Pilatus war Präfekt von 26 bis 36 nach Christus.
- 11 Der historische Jesus selbst war Jude; er starb den Märtyrertod am Kreuz durch Römerhand als Jude, nicht als Christ.
- 12 Siehe Mk. 15, 16–17; Mt. 27, 27–29; Jh. 19, 1–3.
- 13 Siehe Mk. 15, 13; Mt. 27, 22; Lk. 23, 21; Jh. 19,6; 19, 15.
- 14 Es war Tiberius, der von 14 bis 37 nach Christus regierte.
- 15 Vgl.: Josephus Flavius, Jüdische Altertümer (Antiquitates Judaicae), übers. von Heinrich Clementz, Wiesbaden 5. Aufl. 1983 (Joseph. Ant. XVIII, 3,1); Josephus Flavius, Geschichte des Jüdischen Krieges (Bellum Judaicum), übers. von Heinrich Clementz, Wiesbaden 6. Aufl. 1984 (Joseph. Bell. II, 9,2–3); Philo von Alexandria. Die Werke in deutscher Übersetzung Bd. VII, Berlin 1964 (Philo, Legatio ad Gaium, 299ff.). Doch selbst das Lukas-Evangelium (Lk.13,1) berichtet von einem Massaker an galiläischen Pilgern beim Passah-Fest in Jerusalem, das von Pilatus angeordnet worden war. (Auch Jesus war Galiläer, kam zum Passah nach Jerusalem und bekam es mit Pilatus zu tun.)
- 16 Auch eine evangelisch behauptete Passah-Amnestie ist nirgends bezeugt, obwohl sonst die römische und jüdische Geschichte sehr exakt aufgezeichnet sind. Vor allem römische Historiografen hätten sicher gerne von einem solchen Brauch berichtet, wenn es ihn gegeben hätte.

- 17 Stettler, Kunstdenkmäler, S. 358.
 18 Stettler, Kunstdenkmäler, S. 358.
 19 In manchen Mythologien der alten Kulturvölker wurden den Raben göttliche Attribute zugesprochen (Apollo, die Raben Hugin und Munin des Odin [Wotan], Gilgamesch usw.). Gegen diesen Aberglauben musste das Christentum sich abgrenzen und machte aus dem Vogel der antiken Götter den Todesvogel.
 20 Stettler, Kunstdenkmäler, S. 358.
 21 Der «Physiologus» ist eine frühchristliche Naturlehre in griechischer Sprache, deren Autor unbekannt ist. Erste Überlieferungen entstanden im 2. bis 4. Jahrhundert nach Christus in Alexandria. Der ursprüngliche «Physiologus» besteht aus 48 Kapiteln, in denen Pflanzen, Tiere und Steine beschrieben und allegorisch auf Christus und das Heilsgeschehen hin gedeutet werden. Das Werk fand weite Verbreitung im christlichen Orient und im mittelalterlichen Europa; es wirkte nachhaltig auf die bildende Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Seine grösste Wirkung entfaltete der «Physiologus» im Bereich der christlichen Ikonographie.
 22 Siehe Jahresbericht 2000/2001, Städtisches Abendgymnasium für Berufstätige, München (www.ag.musin.de). Ob es noch weitere Beispiele gibt, entzieht sich meiner Kenntnis.
 23 Der anonyme Autor des A4-Blattes nannte diese bildliche Erinnerung an die Vergänglichkeit fälschlicherweise «Totentanz», aber hier tanzt niemand, sondern es handelt sich um einen stehenden Leichnam. Wer den «Basler Totentanz» auf der Innenseite der Friedhofsmauer bei der Predigerkirche, Hans Holbeins 33 Holzschnitte «Totentanz» oder andere mittelalterliche Darstellungen gesehen hat, weiss, wie ein Totentanz aussieht.
 24 Stettler, Kunstdenkmäler, S. 358/359.
 25 Wahrscheinlich eine cluniazensisch-lateinische Verstümmelung von «Memento moriendum esse».
 26 Markus und Matthäus haben diese Perikope nicht.



Ausschnitt aus dem Tympanon über dem Westportal des Münsters von Freiburg im Breisgau.

- 27 Das griechische Wort «paradidonai» hat nichts mit «Verrat» zu tun, sondern bedeutet «hingeben», «überliefern». Erst die Übersetzer haben daraus einen «Verrat» gemacht.
 28 Im Unterschied zum Evangeliar enthält das Evangelistar nur jene Abschnitte (Perikopen) aus den Evangelien, die während der Messe verlesen werden.
 29 Solche Illustrationen und Illuminationen finden sich in beinahe allen kunstvoll gestalteten Bibeln des Mittelalters. Es widerspricht allerdings jeglicher Vernunft, dass Jesus als der barmherzige und göttlich konnotierte Messias einen Menschen mit dem Satanischen infiziert haben sollte.
 30 Die anderen Evangelien berichten davon nichts.

Adresse des Autors und Fotografen:

Klaus Plaar

Henzmannstrasse 5

4800 Zofingen

E-Mail-Adresse: klausplaar@bluewin.ch

Eine weiterführende Broschüre kann beim Autor zum Preis von 10 Franken bezogen werden.